



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2014

---

**Luigi Pirandellos Quaderni di Serafino Gubbio operatore oder der  
vermeintliche Verfall der Aura am Anfang der Filmgeschichte**

Lento, Mattia

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-129454>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Lento, Mattia (2014). Luigi Pirandellos Quaderni di Serafino Gubbio operatore oder der vermeintliche Verfall der Aura am Anfang der Filmgeschichte. In: Beil, Ulrich Johannes; Herberichs, Cornelia; Sandl, Marcus. Aura und Auratisierung: Mediologische Perspektiven im Anschluss an Walter Benjamin. Zürich: Chronos, 389-411.

**Luigi Pirandellos *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*  
oder der vermeintliche Verfall der Aura am Anfang  
der Filmgeschichte\***

In seinem Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* zitiert Walter Benjamin Luigi Pirandellos Roman *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (*»Kurbeln!«* *Aus den Tagebuchaufzeichnungen des Filmopérateurs Serafin Gubbio*). Er erklärt, dass dem Werk des italienischen Autors eine zentrale Rolle bei der Definition des Begriffs »Aura« zukomme. In dem kurzen Kapitel, das den Unterschieden zwischen Theater- und Filmschauspielern gewidmet ist, schreibt Benjamin:

»Dem Film kommt es viel weniger darauf an, dass der Darsteller dem Publikum einen anderen, als dass er der Apparatur sich selbst darstellt. Einer der ersten, der diese Umänderung des Darstellers durch die Testleistung gespürt hat, ist Pirandello gewesen. [...] Zum ersten Mal – und das ist das Werk des Films – kommt der Mensch in die Lage, zwar mit seiner gesamten lebendigen Person, aber unter Verzicht auf deren Aura wirken zu müssen.«<sup>1</sup>

Der sehr ausführliche Vergleich zwischen dem Kameramann und dem Maler, den Benjamin im darauf folgenden Kapitel anstellt, ist wahrscheinlich noch bedeutender, wenn der Einfluss von Pirandellos Roman auf den *Kunstwerk*-Aufsatz eruiert werden soll.<sup>2</sup>

In der Tat findet sich derselbe Vergleich auch im Roman; dort dient er dazu, Pirandellos negative und kritische Haltung gegenüber dem Film und der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks zu stützen. Serafino Gubbio, der Protagonist des Romans, ist Kameramann, Giorgio Mirelli, ein Freund Serafinos, der sich später umbringt, ist Maler. Mirelli ist die symbolische Figur eines Künstlers der Romantik, von der Literatur des 19. Jahrhunderts geprägt, Serafino im Gegensatz dazu der »gefallene« Künstler im Zeitalter der Maschinen. Der vorliegende Aufsatz untersucht, wie Pirandello anhand dieser beiden Figuren den Verfall der Aura umreißt. Darüber hinaus widmet sich der Beitrag den Widersprüchen Pirandellos (und Benjamins), die sich durch die Einbeziehung des Kontexts des frühen Films ergeben.

## I Die Aura

Von Walter Benjamin stammen grundlegende Analysen zu diversen Fragen der modernen Kultur; es ist jedoch nicht verfehlt zu behaupten, dass seine Überlegungen, die im berühmten Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*<sup>3</sup> enthalten sind, zum Bedeutendsten gehören, was er verfasst hat. Diese Schrift, die – in französischer Übersetzung von Pierre Klossowski – 1936 erstmals in der *Zeitschrift für Sozialforschung* veröffentlicht wurde, war von großer Wirkungskraft: Sie stellt gleichsam einen Meilenstein in der Aufwertung der fotografischen und filmischen Kunst dar. Trotz seines Vertrauens in das gesellschaftliche Emanzipationspotential der Technologie hat Benjamins Text wie nur wenige andere dazu beigetragen, die gängigen Einschätzungen bezüglich der Ausdrucksformen von Fotografie und Film zu revidieren und ihnen Kunstcharakter zuzusprechen. Nach Benjamin war die Anerkennung dieser Medien nicht der Qualität ihrer detailgetreuen Wiedergabe geschuldet, sondern vielmehr einer Umwälzung des ›Kunstkonzepts‹ und ihrer entsprechenden Kategorien. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* zeugt daher von der grundlegenden Faszination des Autors für die Massenmedien.<sup>4</sup> Deren Potential, die »ästhetische Erfahrung und die Kunstwerke vom religiös-sakralen Substrat zu befreien«, macht laut Benjamin ihren revolutionären Gehalt sowohl in sozialer als auch politischer Hinsicht aus. Der Begriff der Aura ist Dreh- und Angelpunkt von Benjamins Text – ein Konzept, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts einerseits im theosophisch-spiritistischen Milieu und im George-Kreis kursierte, andererseits ein Schlüsselbegriff der kabbalistischen Tradition war.<sup>5</sup> Benjamin nun übernimmt den Begriff der Aura »um ihn zu dekonstruieren und für seine Theorie zu ›retten‹«. <sup>7</sup> Ungeachtet der immensen Wirkungsmacht des Konzepts findet sich bei Benjamin jedoch keine vollständige Klärung des Begriffes. So ist Josef Fürnkäs beizupflichten, wenn er festhält:

Bei Benjamin selbst ist *der* Begriff der Aura nicht zu finden. Nachweisbar sind nur mehrere, mitunter schwer vereinbare Hinsichten auf ein kaum objektivierbares Wahrnehmungsphänomen. Diesen Befund stützen in einem performativen Widerspruch gerade jene Interpreten Benjamins, die, indem sie nach einem Einheitsbegriff streben, vielmehr die Pluralität der Konstellationen und Sinnstufen hervortreiben.<sup>8</sup>

Der Begriff der Aura wird von Benjamin erstmals in den Texten benutzt, in denen er zwischen 1927 und 1934 seine Beobachtungen über die Wirkung von Haschisch festhielt. In polemischer Abgrenzung zu mystizistischen Interpretationen charakterisiert Benjamin die Aura dort als Eigenschaft, die einem jeden Ding innewohne und »eine ornamentale Umzirkung [sei, M. L.], in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt«. <sup>9</sup> Der Begriff taucht erneut in der 1931 veröffentlichten Abhandlung *Kleine Geschichte der Photographie* auf,

wo dieser mit der Entwicklung der Fotografie von den Anfängen bis um 1900 in Zusammenhang gebracht wird. Benjamin zufolge tragen lediglich die ersten fotografischen Experimente – die »Inkunabeln der Fotografie«<sup>10</sup> – die Aura noch unbeschädigt in sich. Wenige Jahre später sei diese bereits kaum mehr vorhanden, befinde sich doch der Fotograf schon »nicht mehr mit seinem Apparat auf gleicher Höhe«, weil die malerischen Merkmale, welcher der großbürgerliche Auftraggeber von ihm verlange, ihn zu Zugeständnissen zwingen, wodurch die ursprüngliche Übereinstimmung zwischen Objekt und Technik verloren ginge.<sup>11</sup> Eine Koinzidenz zwischen Objekt und Technik zeige sich hingegen erneut um 1900 in Eugène Atgets menschenleeren Straßenansichten von Paris. Dies bedeute jedoch keineswegs die Rückkehr der Aura, sondern vielmehr ihr endgültiges Verschwinden beziehungsweise ihr Wiederauftauchen – in anderer Form.<sup>12</sup> Benjamin kritisiert die Trivialfotografie seiner Zeit, befürwortet aber die von Atget vorweggenommene surrealistische »Poesie«. Er scheint zwar den ersten Daguerrotypen nachzutrauern, aber in seinem Text ist spürbar, dass er die Zerstörung der Aura zumindest in ihren traditionellen Ausformungen begrüßt.

In den vor dem *Kunstwerk*-Aufsatz publizierten Schriften scheint Benjamin seinen späteren technologischen Messianismus dennoch nicht zu vertreten: So spricht er in der Abhandlung über den russischen Schriftsteller Nikolai Lesskow von 1932 nicht positiv vom Verschwinden der Aura, sondern bedauert ihren Verlust in den Formen der Narration.<sup>13</sup> In seiner Analyse des Übergangs von der mündlichen zur schriftlichen Tradition konstatiert Benjamin, dass bei Letztgenanntem die Präsenz des Erzählers schwinden würde, der – wie bei Lesskow der Fall – mittels des gesprochenen Wortes die örtlichen und zeitlichen Entfernungen noch überbrücken konnte. Wohl habe der bürgerliche Schriftsteller zu diesem Verlust beigetragen – der Prozess sei jedoch erst durch die Entwicklung der modernen Gesellschaft, mit ihren Zeitungen und den damit verbundenen Informationsflüssen, unumkehrbar geworden. Diese Argumentation fügt sich in den umfassenderen Kontext der Benjaminschen Überlegungen ein, in die Betrachtungen über die Mittel der Massenkommunikation und die damit verbundene Verarmung der menschlichen Erfahrung in der modernen Gesellschaft. Für Benjamin ist es die Ersetzung der »Erfahrung« durch das »Erlebnis«, aus welcher der Verlust der narrativen Aura resultiert – ein Verlust, den er in diesem Fall als negativ, nicht als emanzipatorisch bewertet. Der Schwund der »Erfahrung« ergebe sich aus der Schnelligkeit, mit der sich die soziale Sphäre der Moderne ändere, und führe zu einem Abbruch der Traditionen sowie zum grundlegenden Problem des Einzelnen, mit seiner eigenen Vergangenheit verhaftet zu bleiben. Wie Paolo Jedlowski gezeigt hat, nimmt Benjamin bereits in seinem Aufsatz zu Baudelaire Gedanken von Nietzsche und Freud auf, um zu erklären, dass der für die moderne Wahrnehmung typische »Schock« sich nicht in die tieferen Schichten eines Gegenstandes senken und sich

in ›Erfahrung‹ verwandeln könne. Er sei der Verarbeitung durch die *memoria profunda* nicht mehr zugänglich, was sich auf der Ebene des Bewusstseins zeige. Dies resultiere in schädlichen Auswirkungen auf die Fähigkeiten des Erzählens, die der moderne Mensch denn auch beinahe gänzlich verloren habe.<sup>14</sup> Der Autor Lesskow (und vielleicht noch einige andere Schriftsteller) bewahrten hingegen jene Fähigkeit mit ihrer spezifischen Erzählweise.

## II Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit

Der Aura-Begriff Benjamins ist mehrdeutig, semantisch unscharf und – vor allem – ambivalent. Auch im *Kunstwerk*-Aufsatz von 1936, der die weitest entwickelten Überlegungen dazu enthält, gibt es Widersprüche. Der Aura-Begriff des Aufsatzes *Kleine Geschichte der Photographie* ist demjenigen sehr ähnlich, der wenige Jahre später im *Kunstwerk*-Aufsatz verwendet und vertieft wird. Hier wird die Aura definiert als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« (S. 18). Benjamin versucht, den Begriff mittels eines Beispiels aus der Natur zu klären: »An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen« (ebd.). Gemäß dieser Definition charakterisiert die Aura sowohl die Dinge als auch deren Wahrnehmung. Die Merkmale des Kunstwerks und seiner Rezeption divergieren laut Benjamin vollständig, wenn sie entweder in der auratischen oder in der technisch reproduzierbaren, also in der klassischen und modernen Kunst, beobachtbar sind. In der klassischen Kunst zeichnet sich das Objekt durch die Einzigartigkeit bezüglich Raum und Zeit aus, durch eine Unnahbarkeit und Echtheit, die dem modernen Kunstobjekt fehlt. Das klassische Kunstwerk ist folglich ein schwer zugänglicher Träger eines Kultwerts; das moderne Kunstwerk hingegen besitzt einen hohen Ausstellungswert und ist daher in hohem Grad für die Nutzung durch die ›Massen‹ verfügbar. Es ist gerade diese Nutzung, die sich im Übergang von der traditionellen zur modernen Kunst verändert: Die kontemplative Rezeption wird zu einer zerstreuten Rezeption.

Auch abgesehen vom Konzept der Aura, wie es in *Kleine Geschichte der Photographie* umrissen wird, erweist sich Benjamins Text in vielen Aspekten als unbestimmt und widersprüchlich. Einige Einschätzungen legen offen, dass er seiner Zeit allzu stark verhaftet ist.<sup>15</sup> Darüber hinaus verunklären die Beispiele aus anderen Kunstgattungen, die in der Argumentation herangezogen werden, den Begriff der Aura noch zusätzlich. Es hat zudem den Anschein, als ob die Interpreten Benjamins die Beziehung zwischen der Aura und den verschiedenen Kunstgattungen nicht als zentrales Problem erkannt haben.

Laut Dieter Mersch macht es denn auch wenig Sinn, die Argumentation von Benjamin stringent rekonstruieren und modernisieren zu wollen; vielmehr müsse sie in seiner Inkohärenz und Problematik akzeptiert werden.<sup>16</sup> Gerade diese Charakteristika aber geben dazu Anlass, jene Diskussion weiterzuführen, die von grundlegender Wichtigkeit für die heutige Beschäftigung mit Medien in historischer Perspektive ist.<sup>17</sup>

Mit meinem Beitrag möchte ich mich der bereits zu Anfang genannten Quelle widmen, die Benjamin in seinem *Kunstwerk*-Aufsatz zitiert: dem Roman *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* von Luigi Pirandello. Ausgehend von diesem Roman – der, vergleicht man ihn mit dem *Kunstwerk*-Aufsatz, auf seine Weise Uneindeutiges und Paradoxes enthält (und gerade deswegen anregend ist) – soll das Konzept der Aura sowohl mit dem italienischen als auch dem europäischen Film- und Kinowesen der 1910er Jahre in Beziehung gesetzt werden. Das Ziel meiner Ausführungen besteht nicht darin, eine ontologische Definition der Aura zu leisten. Vielmehr sollen die Nuancen herausgearbeitet werden, welche die Aura annimmt, wenn sie einerseits mit Pirandellos Text – also mit der Problematik des Filmschauspielers und des Status des foto- und kinematografischen Bildes –, andererseits mit dem kinematografischen Kontext ihrer Entstehungszeit in Verbindung gebracht wird.

In einem ersten Teil werden Pirandello und sein Roman kurz vorgestellt, worauf in einem zweiten Teil untersucht werden soll, wie in Pirandellos Text das Konzept der ›Aura‹ (wenngleich nicht so benannt) ausgehend von einer spezifischen mythisch-literarischen Tradition ausgearbeitet ist. Abschließend wird der Roman im Kontext einerseits der Filmproduktion und -verwertung der 1910er Jahre sowie andererseits der damaligen Diskurse über das Kino betrachtet, wobei Aporien und Mängel im Zentrum meiner Argumentation stehen.

### III Benjamin und Pirandello

Pirandello findet im *Kunstwerk*-Aufsatz an jener Stelle Erwähnung, an welcher Benjamin den grundsätzlichen Unterschied zwischen dem Theater- und dem Filmschauspieler<sup>18</sup> konstatiert: Benjamin spricht von der Filmkamera und erklärt, dass sie die Leistung des Schauspielers nicht in ihrer Totalität respektiere, weil sie diese einer Serie optischer ›Tests‹ unterwerfe. Zudem weist er darauf hin, dass es dem Filmschauspieler unmöglich sei, seine Darbietung vor einem Publikum vorzutragen und sich an dessen Reaktionen anzupassen. Dem Publikum ist es also verwehrt, sich in den Filmschauspieler einzufühlen; es hat sich in erster Linie mit der Kamera zu identifizieren.<sup>19</sup> Benjamin zufolge habe Pirandello, obwohl er dem Film mit einer kritischen Haltung begegnete, erkannt, dass der

Schauspieler vor der Kamera sich erstmals in einer Situation befinde, in der er zwar als lebender Mensch mit seiner ganzen Person agiere, jedoch der Aura verlustig gehe.<sup>20</sup> Die Kinematografie reagiere auf diesen Verlust der Aura mit dem Starkult, der allerdings aufgrund seines Warencharakters zu einer falschen Magie verkomme.<sup>21</sup>

Der Roman *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* scheint zudem in einem weiteren Aspekt in den *Kunstwerk*-Aufsatz eingeflossen zu sein. An der Stelle, die sich der Malerei widmet und die an jene mit dem expliziten Verweis auf Pirandellos Text anschließt, stellt Benjamin dem Maler den Kameramann gegenüber und assoziiert jenen mit dem Magier, diesen mit dem Chirurgen. Der Magier wahrt dieselbe Distanz zu seinem Patienten wie der Maler zu seinem Porträtierten; durch die Annäherung mit seinen Händen wird die Distanz zunächst verringert, aber gleichzeitig, aufgrund seiner Autorität, stark vergrößert. Der Chirurg hingegen reduziere die Distanz zum Patienten – wie der Kameramann mit seinem Porträtierten –, indem er in dessen Körper eindringt, vergrößere sie aber durch seine Vorsicht beim Hantieren mit den Instrumenten, wenngleich nur geringfügig.<sup>22</sup> Dieselbe Parallele zwischen Maler und Kameramann, wenn auch etwas anders eingesetzt, findet sich in Pirandellos Roman. Verglichen mit den Beobachtungen von Benjamin erweitert Letzter die theoretische Reichweite beträchtlich. In der Tat thematisiert der Roman nicht nur den Verlust der Aura bezüglich des Filmschauspielers, sondern auch in Hinsicht auf den Status des fotografischen Bildes, das die Kraft endgültig verloren habe, welche die nicht-technisch reproduzierten Bilder noch in sich tragen.

#### IV *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*

Der Roman *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* ist sicherlich eines der komplexesten Werke von Luigi Pirandello. Er erschien im Jahr 1915 als Fortsetzungsroman in der Zeitschrift *Nuova Antologia*; die erste Buchausgabe erschien im Folgejahr im Verlag Treves unter dem Titel *Si gira!* Bemporard verlegte 1925 das Werk unter seinem endgültigen Titel.<sup>23</sup> Der Roman ist Zeugnis der damaligen ambivalenten Abneigung und gleichzeitigen Faszination, mit denen die italienischen Intellektuellen dem Film und dem Kino begegneten.<sup>24</sup> Angesiedelt in der Welt des Stummfilms, markiert *Quaderni* den Kulminationspunkt des pirandellianischen Projekts, das 1904 mit dem berühmteren Werk *Il fu Mattia Pascal* seinen Anfang genommen hatte und das Ziel verfolgte, die Konventionen des Romans des 19. Jahrhunderts in Frage zu stellen.<sup>25</sup> Nachdem Pirandello das Ungenügen der klassischen Romanform, die Modernität abzubilden, festgehalten hatte, wendete er sich für einige Jahre vom Roman ab und widmete sich voll-

umfänglich dem Drama. Dabei verfasste er einige der wirkmächtigsten Stücke der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und trug entscheidend zur Modernisierung des antiquierten italienischen Theaterwesens bei.<sup>26</sup> In *Quaderni* entwarf Pirandello eine der schärfsten Kritiken an der ›siebten Kunst‹, gleichzeitig jedoch verlieh er »dem kinematografischen Universum Würde, Gewicht und Wert – unabhängig von seiner Perspektive – [und erkannte seinen] Kulturwert als die zentrale Rolle des Kinos im sozialen Veränderungsprozess [an, M. L.].«<sup>27</sup>

*Quaderni* gehört zu einem neuartigen literarischen Subgenre der fiktionalen Literatur über den Film und das Kino, die in Italien sehr erfolgreich werden sollte: Seit Beginn des 20. Jahrhunderts fand sie immer öfter Eingang in Branchenblätter oder andere Zeitschriften. In Werken von Guido Gozzano, Federigo Tozzi, Massimo Bontempelli, Rosso di San Secondo, Trilussa, Dino Campana sowie Autoren aus den Reihen der futuristischen Avantgarde, gibt das kinematografische Ambiente den Hintergrund für verschiedenartige Erzählungen ab. Oder es wird – wie in Edmondo de Amicis bahnbrechendem *Cinematografo cerebrale* von 1907 – geradewegs als Metapher psychischer Vorgänge verwendet.<sup>28</sup> Verglichen mit dem Großteil dieser Werke, die sich in der Lust an der Parodie und Gesellschaftssatire erschöpfen, hat der Roman Pirandellos als Grundlagenwerk der Filmtheorie der 1910er Jahre zu gelten – einer nicht-institutionalisierten, noch unsystematischen, diffusen und rhizomatischen<sup>29</sup> Prototheorie, die – zumindest in Italien – ihre gefestigte Form erst anfangs der 1920er Jahre finden sollte.

Giovanna Grignaffini stellte bezüglich der 1910er Jahre treffend fest, dass

sich rund um das Kino eine diffuse diskursive Praxis ausbildete, die in Richtung der Popularisierung und Wiederaufnahme bereits zuvor debattierter theoretischer Fragen arbeitete. Der privilegierte Ort dieser diskursiven Praxis waren die Fachzeitschriften; konkrete Spuren ihrer Verbreitung finden sich aber auch andernorts, etwa in Trivialzeitschriften, Tageszeitungen, Romanen, Abhandlungen, Gelegenheitspublikationen usw.<sup>30</sup>

Mit *Quaderni* liegt ein wertvolles historisches Dokument zum kinematografischen Milieu der 1910er Jahre vor, das zudem Aufschluss über den Nachhall einer Debatte gibt, die um Themen wie die mechanische Natur des filmischen Mediums, das Filmschauspiel, den ›Autor‹ und die spezifischen narrativen Eigenschaften des Films kreiste.<sup>31</sup> Darüber hinaus findet sich in *Quaderni* die Vorwegnahme theoretischer Topoi, die etwa den Zusammenhang zwischen dem Bereich des Unsichtbaren und dem filmischen Bild oder dessen realistische Wirkung betreffen. Die Anregungen in Pirandellos Text sind von beeindruckender Reichhaltigkeit. Der Leser wird nicht nur mit Reflexionen über den Film und das Kino, sondern auch mit einer Anerkennung des Konzepts der Moderne konfrontiert. In seiner Einführung zu Pirandellos Roman schreibt der Literaturhistoriker Giulio Ferroni:



Die Wahl des Films als Hintergrund und Horizont des Romans [...] wurde nicht nur aus Gründen der Aktualität getroffen, sondern entsprang dem Bedürfnis, den Blick auf jene Technik zu richten, in der sich exemplarisch die Charakteristika moderner Kommunikation zeigten: Im Filmwesen bündelte sich die neue urbane und industrielle Realität – eine Realität dominiert von Maschinen, die Schnelligkeit fordern, Energie verbrauchen und die zur Vereinnahmung, Verdoppelung und Übermittlung derjenigen Aspekte der Erfahrung fähig sind, die ehemals an eine ›Präsenz‹ geknüpft waren: an das Auge, an die Stimme, an den menschlichen Körper.<sup>32</sup>

Damit die Komplexität von *Quaderni* erfasst werden kann, seien im Folgenden kurz die Grundzüge der Romanhandlung skizziert.

Aus der Ich-Perspektive dargeboten, umfasst der Roman die tagebuchartigen Aufzeichnungen von Serafino Gubbio, der bei einer Filmproduktions-Firma als Kameramann arbeitet. Nach einer kurzen Beschreibung seines Berufs sowie einer Rechtfertigung, warum er sich zur Niederschrift der kürzlich erfolgten Ereignisse entschlossen hat, berichtet der Erzähler – ein zurückhaltender Ingenieur mit humanistischen Neigungen –, wie er Kameramann geworden ist. Er kommt in einer Novembernacht in Rom an, wo er seinen Freund Simone Pau trifft, der ihn ins Armenhaus einlädt, in dem er Unterschlupf gefunden hat. Dort begegnen die beiden ihrem Bekannten Nicola Polacco, der vor Kurzem künstlerischer Leiter des Kinematografenunternehmens ›Kosmograph‹ geworden ist und beabsichtigt, mit seiner Truppe eine Sequenz *dal vero* zu drehen.<sup>33</sup> Dank der Fürsprache Polaccos wird Serafino als Kameramann angestellt; seine Abenteuer hinter der Kamera beginnen. Bei derselben Firma ist auch die russische Diva Varia Nestoroff unter Vertrag, die nicht nur die gesamte Belegschaft tyrannisiert, sondern ebenfalls die Arbeit von Polacco – den man anachronistischerweise als Regisseur bezeichnen könnte – sabotiert.<sup>34</sup>

Die Vergangenheit von Varia Nestoroff liegt im Dunkeln; sicher scheint aber zunächst, dass sie bereits etwas mit Serafino zu tun hatte. In der Tat hatte die Nestoroff dem Maler Giorgio Mirelli Modell gestanden und war darüber hinaus seine Geliebte gewesen. Serafino, einst Nachhilfelehrer des Malers für Griechisch und Latein, war mit diesem freundschaftlich verbunden – bis Mirelli Suizid beging, da die Nestoroff sich mit dem oberflächlichen und mittelmäßigen Schauspieler Aldo Nuti einließ, der wiederum Mirellis Frau anverlobt war. Serafino berichtet in der Folge hauptsächlich von seinen Erlebnissen bei ›Kosmograph‹. Die Firma produziert einen Film, der die Szene der Tötung eines (echten) Tigers enthält. Darin soll der überhebliche Carlo Ferro die Figur des Jägers spielen, der die von Varia Nestoroff verkörperte Protagonistin zu retten hat. Nuti jedoch sorgt dafür, dass er selbst anstelle von Ferro, der neuerdings der Liebhaber der Nestoroff ist, die Rolle bekommt. Während des Drehs der Tigerszene nun schießt Nuti, der seit Mirellis Tod keinen Frieden mehr findet, nicht auf das Tier, sondern auf die Diva und tötet sie; der Tiger stürzt sich auf ihn und zerfleischt ihn. Ausgerechnet

Serafino Gubbio verewigt in seiner üblichen Passivität die ganze Tragödie mit der Kamera – und bleibt seitdem stumm. Dieser Mutismus ist denn auch der Anlass für die Niederschrift seiner Aufzeichnungen.

## V Der Kameramann und der Maler

Die Klischeehaftigkeit der Handlung und der kausalen Verknüpfungen ist offensichtlich. Pirandello entwirft drei narrative Ebenen: Die erste beschreibt Serafinos Erlebnisse, seine inneren Bilder und seine Wahrnehmung der Realität, die zweite gibt die Geschehnisse wieder, die sich um die Belegschaft der Produktionsfirma abspielen, und die dritte berichtet von den Fortschritten der aktuellen Filmproduktion. Die beiden letzten Ebenen scheinen bestimmten Kinodramen der Zeit zu entsprechen, die ohne elaborierte erzählerische Finessen auskommen; auf der ersten Ebene hingegen finden sich experimentell-innovative Merkmale. Es wäre jedoch verfehlt anzunehmen, dass diese drei Erzählebenen voneinander isoliert bestünden und – als Realitäten in eigenem Recht – nicht miteinander verwoben wären. Im Gegenteil: Diese Ebenen nehmen aufeinander Bezug und unterstützen so die Reflexionen, die Pirandello häufig in Serafinos Selbstgesprächen ansiedelt.

Gerade in diesen Passagen kommt der selbstreflexive Charakter von *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* denn auch am Klarsten zum Vorschein. In Serafino Gubbio finden wir eine der berühmtesten pirandellianischen Figuren, die unablässig sich selbst, aber auch die anderen beim Leben beobachtet – eine Figur, welche sich den Absurditäten des (modernen) Lebens mittels einer rationalen Distanzierung zu erwehren versucht. Diese Hinwendung zur Vernunft scheint in der Kamera symbolisiert zu sein, in ihrer Fähigkeit, jenen Überschuss zu enthüllen, den der ungarische Filmtheoretiker Béla Balázs in seiner Abhandlung *Der sichtbare Mensch* analysiert hat,<sup>35</sup> in ihrer Fähigkeit, das Äußere der Objekte zu preisen:

Manchmal fühle ich mich vom Äußeren der Dinge mit solcher Gewalt überfallen, dass die ausgeprägte Schärfe meiner Wahrnehmung mich beinahe erschreckt. Das, was ich so scharf sehe, wird dermaßen meins, dass der Gedanke mich bestürzt, wieso ein Anblick eines Dinges oder einer Person nicht so sein könnte, wie ich es wünschte.<sup>36</sup>

Serafino identifiziert sich vollumfänglich mit der Kamera, fühlt sich jedoch reduziert auf »eine Hand an der Kurbel«.<sup>37</sup> In seiner literarischen Tätigkeit scheint er einen Ausweg aus diesem Gefühl des Verschwindens zu suchen, das der Beruf des Kameramannes mit sich bringt. Dieses Unterfangen scheitert allerdings in dem Moment, als seine Niederschriften – aus denen *Quaderni* besteht – den allzu mannigfaltigen Facetten des Realen nicht mehr gerecht

werden und zumindest in dieser Hinsicht missglücken. Mehrfach konstatiert Serafino, dass er von der Sphäre der Kunst ausgeschlossen sei und erkennt damit die Aporien der kinematografischen Bilder an, die er selbst mithilfe der Kamera herstellt. Diese Bilder nun seien »ein zwiespältiges Ding. Zwiespältig deshalb, weil die Albernheit der Einfälle nur noch deutlicher gemacht wird durch Verwendung der photographischen Reproduktion, einer Technik also, die zur Vorspiegelung und Täuschung denkbar ungeeignet ist.«<sup>38</sup>

Er fährt fort:

Versteht man denn nicht, dass es nur einen Weg gibt, um aus dem Phantastischen eine Wirklichkeit zu schaffen? Weiss man denn nicht, dass nur die Kunst dies vermag? Aber wir sind auf Apparate angewiesen, und wie sollten die Leben und Kunst vermitteln können? Wir können ebensogut eines von den bekannten Wachsfignrenkabinetts [sic!] aufsuchen, wo man lebende Bilder sieht, Figuren mit Kleidern und blühenden Farben. Der einzige Unterschied, überraschend, aber im Grunde schauerlich, ist die Bewegung.<sup>39</sup>

Wohl realisiert Serafino sein Elend, schafft es aber nicht, sein Leiden an der Situation, die der des befreundeten Malers Giorgio Mirelli, der den Freitod wählte, so völlig entgegengesetzt ist, klar zu äußern – ausgerechnet die Figur Mirellis, der den Künstler des 19. Jahrhunderts repräsentiert, der noch dazu in der Lage war, mittels seiner Inspiration, mittels der platonischen *divina mania* des romantischen Künstlers den eigenen Werken eine Aura zu verleihen. Unter bewusster Verwendung von Material aus der literarischen Tradition, das er den Ereignissen des Romans gegenüberstellt, akzentuiert Pirandello die Figur Serafinos als Anti-Künstler. Pirandello entwirft so ein Verhältnis zwischen dem Schöpfer des Bilds, dessen Referenten und dem Bild selbst, das Maurizio Bettini in seiner literaturanthropologischen Abhandlung *Il ritratto dell'amante* die »storia fondamentale« nannte.<sup>40</sup> Bettini hat darin gezeigt, dass dieser literarische Topos, der mit unbedeutenden Abweichungen seit den mythischen Erzählungen der Antike auszumachen ist, jeweils als eine implizite Reflexion über das Wesen des Bildes selbst zu lesen ist. Vor allem in den ältesten Werken stehen das Bild oder die Skulptur als Ersatz für den abwesenden geliebten Menschen.<sup>41</sup> Die Macht oder der Kult des Bildes finden ihren Ursprung also in einer erotischen Bindung zwischen dem Schöpfer des Werkes und dessen Referenten. Die Dialektik zwischen »Nähe und Ferne«, zwischen »Präsenz und Absenz«, die sich auch in Benjamins Begriff der Aura findet, ist dieselbe, die schon die klassischen Mythen vom Wesen des Bildes zeichneten.

Zu Beginn der Moderne erreichte die Bearbeitung dieses Mythos im Künstlerroman erneut einen Höhepunkt. Mittels des Rückgriffs auf diese Tradition bringt Pirandello nun das von Bettini analysierte narrative Schema wieder ins Spiel. Der Künstlerroman entstand gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland und breitete sich in Europa aus, wo seine »storia fondamentale« in modernisierten

DELL'AMANTE

und zunehmend ästhetisch-selbstreflexiven Varianten eine Form fand.<sup>42</sup> Unter der Vielzahl dieser Werke sind für meine Überlegungen vor allem Honoré de Balzacs Roman *Das unbekannte Meisterwerk* (*Le Chef d'œuvre inconnu*, 1837) sowie Edgar Allan Poes Erzählung *Das ovale Porträt* (*The Oval Portrait*, 1842) hervorzuheben.<sup>43</sup> In diesen Texten steht ein Künstler im Zentrum, der von seinem Werk, von seiner Schöpfung besessen ist; es kommen Antagonismen »zwischen der Frau und ihrem Porträt, das ein Liebender von ihr gemalt hat«,<sup>44</sup> Liebesverhältnisse und -verrat zwischen Malern oder Bildhauern und ihren Modellen vor; es kommen miteinander verflochtene existentielle und künstlerische Krisen zum Vorschein. All diese Bestandteile finden sich auch in *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, besonders in den Geschehnissen um die Figur Giorgio Mirellis, der an den wahnsinnigen Maler Frenhofer in Balzacs Erzählung erinnert. Serafino berichtet, dass Mirelli schon als Student »nichts wissen [wollte, M. L.] von Latein und Griechisch und bekritzelte jedes Fetzen Papier, das ihm unter die Finger kam, mit Zeichnungen und Karikaturen, jeden Buchrand, jede Schreibtafel und sogar die Platte des Arbeitstisches.«<sup>45</sup>

Als Künstler hatte er

noch immer Ungestüm und Glut eines Sechzehnjährigen. Genialisch gekleidet, mit wehenden Haaren, stoppeligem Kinn und eingefallenen Wangen, erschien er wie ein Kranker. Ein Kranker – freilich von einer göttlichen Krankheit besessen. Er ging wie unter einem Bann, der ihn mit geheimnisvollem Ruf zu fernem Ziele trieb.<sup>46</sup>

Mirelli war von seiner Malerei dermaßen gebannt, dass er sein Modell Varia Nestoroff vernachlässigte und ihre Liebe nicht erwiderte:

Er war, wie ich schon erzählte, in einem ständigen Zustand der Schwärmerei. Und so kam es auch, dass er diese Frau nicht so sehen konnte, wie sie wirklich war, sondern in phantastischer Verklärung, in einem selbsterfundenen Licht. Er allein besaß dieses Bild von ihr, und so konnte er auch das Glück, mit dem es ihn erfüllte, nicht auf sie übertragen. [...] Ich weiß von Giorgio Mirellis Kameraden, dass er damals noch mit keiner Frau verkehrt hatte, nicht etwa, weil er kein Glück bei den Frauen hatte, denn schüchtern war er ganz und gar nicht, sondern weil er instinktiv vor jeder gemeinen Zerstreuung zurückschreckte.<sup>47</sup>

Seine Gleichgültigkeit habe die Nestoroff frustriert, wie Serafino erzählt »muss man wohl annehmen, dass sie, in gewissem Sinne vernachlässigt und aufs äußerste gereizt, mit feinsten Kunst allmählich ihren Körper vor seinen Sinnen lebendig werden ließ, nicht nur vor seinen Augen.«<sup>48</sup>

Indem der »romantische« Künstler Mirelli sogar mit seinen eigenen Schöpfungen, mit dem Abbild des Körpers des Modells konversieren konnte, erhält die Aura in *Quaderni* atmosphärische Konnotationen. Als Serafino einmal bei Varia Nestoroff zu Besuch ist, sieht er die Bilder, die der Freund von ihr gemalt hat und beschreibt diese folgendermaßen:

Dieses selben Leibes Verklärung zu einem wunderbaren Leben, sein Aufgehen in einem Licht, dessen Kraft und Wärme sie kaum im Traum hatte ahnen können, sein sieghaftes Einswerden mit allen Farben der ihn umgebenden Natur, war auf sechs großen Bildern an den Wänden des Salons wiedergegeben – sechs Wunderwerken der Liebe und der Kunst – den Bildern des Giorgio Mirelli.<sup>49</sup>

Mirelli erscheint als das genaue Gegenteil von Serafino, beziehungsweise zeigt sich dieser als Mirellis Parodie, ist er doch als das Gegenteil eines Genies gezeichnet, als personifizierte kreative Blockade. Durch seine Beziehung mit der Kamera sieht sich Serafino gleichsam ausgelöscht und muss schließlich eingestehen, sogar Teil von ihr geworden zu sein: »Nur der Apparat lebt noch: *er* wandert dahin auf meinen Beinen; ihm gehöre ich von Kopf bis zu den Füßen, ich bin nichts weiter als ein Stück von ihm. Mein Kopf, da steckt er in meinem Apparat – ja, ich trage ihn selber in der Hand.«<sup>50</sup>

Serafino kann seinen Schöpfungen keine Lebendigkeit verleihen und daher die Nestoroff, die eigentlich seine Muse sein sollte, »weder lieben noch hassen«.<sup>51</sup> Sie und auch alle anderen Schauspieler verachten den Apparat – somit auch Serafino –, denn: »Ihr Spiel, das *lebendige* Spiel ihres *lebendigen* Körpers, es geht verloren auf der Leinwand.«<sup>52</sup>

Als Diva gleicht Varia Nestoroff einem gefallenen Engel, der durch eine Maschine verewigt wurde; durch eine Maschine, die es nicht erlaubt, ihr ein Licht zu verleihen, wie es Mirellis Bildern gelingt:

Diese Frau hat etwas in sich, das niemand begreifen kann, auch sie selbst nicht – das man aber vielleicht ahnen kann, wenn man den seltsam heftigen Ausdruck beobachtet, den sie unwillkürlich beim Spielen ihrer Rollen annimmt. [...] Sie allein verdirbt mehr Filmstreifen als alle anderen Schauspieler der vier Gesellschaften zusammengenommen. Entweder sie spielt sich ganz aus dem *Gesichtsfeld* heraus oder – tut sie das zufällig einmal nicht, ihre Aktion ist so wild und unlogisch, dass in dem Vorführungsraum fast alle ihre Szenen nicht bestehen können und noch einmal gedreht werden müssen.<sup>53</sup>

Und weiter:

Wie hatte sie es über sich bringen können, ihr Haar mit diesem seltsamen Kupferrot zu entstellen – dieses herrliche Haar, das dort auf den Bildern in seiner natürlichen Farbe ihr traumverzaubert lächelndes Gesicht mit soviel Reinheit umgab? [...] Sie hatte sich selbst zerstört, sich das Haar gefärbt, war gesunken bis in diese elende Wirklichkeit [...].<sup>54</sup>

Diese Beschreibung zeichnet die schauspielerischen Darbietungen der Filmdiva – und des zeitgenössischen Diven-Films – in expressionistischen Nuancen und lässt vermuten, dass Pirandello selbst ein fleißiger Kinogänger war. Das Paar Serafino Gubbio / Varia Nestoroff (Diva) steht dem von Giorgio Mirelli / Varia Nestoroff (Modell) gegenüber. Erstgenanntes verkörpert das Bild, das wohl technisch repro-

duzierbar, nach Pirandello aber wegen seiner äußerst realistischen Natur dafür verantwortlich ist, dass die Fiktion misslingt. Dieses Bild verliert denn auch die Macht, Abwesendes vergegenwärtigen zu können – ganz im Gegensatz zu einem nicht-reproduzierbaren, klassischen Bild.<sup>55</sup> Pirandello verurteilt das fotografische (und kinematografische) Bild in ontologischer Hinsicht, jedoch ohne die historische Dimension einzubeziehen. Bei ihm findet sich die Unterscheidung zwischen Fotografie und Film nicht, die bei Benjamin Ausgangspunkt weiterführender Überlegungen sein wird. Das Paar Giorgio Mirelli / Varia Nestoroff (Modell) ist in jeder Hinsicht privilegiert, steht es doch für das gemalte, traditionelle Bild und synekdochisch für sämtliche Künste aus dem Zeitalter der nicht-technischen Reproduzierbarkeit. Es steht damit zugleich für eine Epoche, in der Aura noch ansatzweise medial darstellbar war. Der Vergleich zwischen den Figurenpaaren Mirelli / Nestoroff und Serafino / Nestoroff jedenfalls lässt sich als auratische Triade (1) respektive als deren Parodie oder negatives Gegenstück (2) sehen:

(1) Giorgio Mirelli, Maler – Varia Nestoroff (Modell) – 6 (Öl-)Bilder

(2) Serafino Gubbio, Kameramann – Varia Nestoroff (Diva) – kinematografische Bilder

Neben dem Verdienst Pirandellos, als einer der ersten Autoren den Film als genuin moderne Ausdrucksform behandelt zu haben, müssen auch die Schwachpunkte von *Quaderni* festgehalten werden. Diese zeigen sich vor allem angesichts der Entwicklung beziehungsweise Umwälzungen des internationalen Films, die als indirekte Reaktion auf die Kritik, die von Pirandello und anderen zeitgenössischen Kommentatoren vorgebracht worden war, verstanden werden können.

## VI Die Aporien von *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*

Trotz seiner überaus kritischen Haltung dem Film gegenüber arbeitete Pirandello Ende der 1910er Jahre sogar an einigen Filmprojekten mit – anscheinend ohne das Gefühl, diese Kollaboration geheim halten zu müssen.<sup>56</sup> Bald frei von Ressentiments sollte er diese Beschäftigung mit Begeisterung ausüben, die auch in filmtheoretischen Verlautbarungen mündete. Zeitgleich mit der ersten Veröffentlichung von *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* begann sich das Medium Film in Italien und ganz Europa durchzusetzen und auch im Bürgertum sowie bei den Intellektuellen auf Interesse zu stoßen;<sup>57</sup> der Roman erscheint also als verspäteter Versuch, dem Film Widerstand zu leisten. Obwohl sich an der ursprünglichen Zielrichtung als populäres Medium nichts änderte, erhielt der Film endlich auch eine Anerkennung als Kunstform, die ihm in seinen Anfängen noch

verwehrt geblieben war. Spätestens als 1908 in Frankreich die Produktionsfirma Film d'art gegründet wurde, hatten einige französische Produzenten versucht, dem Film eine kulturelle Respektabilität zu verleihen, indem sie Meisterwerke der Literatur und des Theaters für die Leinwand adaptierten.<sup>58</sup> Als die Film d'art dann auch in Italien einen »Ableger« gründete, zeigten sich dort dieselben Auswirkungen. In beiden Ländern wurden die Literatur- und Dramenverfilmungen von einem stets umfangreicheren Ensemble von Theaterschauspielern begleitet, welche, wenngleich nicht von großem Ruhm, so doch bereits einem breiteren Publikum bekannt waren.<sup>59</sup>

Die Film d'arte italiana war aber nicht die einzige Firma, die ihre Produktionen solcherart »veredeln« wollte: 1908 nahmen Comerio & Saffi das ambitionöse Projekt einer Teilverfilmung der »Hölle« von Dante Alighieris *Göttlicher Komödie* in Angriff. Unter dem Titel *Saggi del poema dantesco* konnten sie im Folgejahr einige Sequenzen an einem internationalen Wettbewerb in Mailand präsentieren. Als Produktion der Milano Film, die aus der Auflösung der Firma Saffi hervorging, kam die integrale Version 1911 unter dem Titel *Inferno* in die Kinos – ein Werk, das als einer der ersten Langspielfilme der Filmgeschichte angesehen wird, vermutlich weil es den ersten Film vorstellte, der mehr als zwei Filmrollen umfasste. Diese Vorführungen sind als eigentliche Performances ansehbar, da der Film von Livemusik und vorgelesenen Passagen aus Dantes Gesängen begleitet wurde.<sup>60</sup> Es handelte sich dabei um einen der zahlreichen Versuche der Filmproduzenten, das Medium nicht nur zu nobilitieren, sondern auch der kinematografischen séance den Charakter des Einzigartigen zu verleihen, also das »Hier und Jetzt« zu akzentuieren, das laut Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz die Aura des Kunstwerks ausmacht.

Pirandello jedoch (und in seinem Gefolge teils auch Benjamin) richtet seine Aufmerksamkeit vor allem auf die technischen und materiellen Aspekte des filmischen Werks, womit er das kinematografische Dispositiv in seiner Gesamtheit vernachlässigt. Stella Dagna geht gar so weit, Pirandello eine »Fixierung auf die Reproduzierbarkeit«<sup>61</sup> vorzuwerfen und kritisiert die Virulenz seiner allgemeinen Technikfeindlichkeit. Tatsächlich hatten die Filmvorführungen einen ausgeprägt performativen Charakter, schon bevor sie die Anerkennung durch das Bürgertum und die Intellektuellen erfuhren. Bereits die frühesten Projektionen wurden nicht nur von Livemusik, sondern auch von einem oder mehreren Filmerklärern begleitet, welche die Bilder erläuterten, Geräusche machten oder das Publikum mit Witzen unterhielten.<sup>62</sup> Mit der Einführung der Zwischentitel und der Einrichtung ortsfester Kinosäle – allgemein gesprochen: mit der Institutionalisierung des Kinos – verschwanden diese jedoch.<sup>63</sup> Jedenfalls stellten die frühen kinematographischen Anzeigen und Werbungen nicht nur den performativen Aspekt und die Respektabilität der Etablissements, sondern auch den realitätsnahen Effekt

Figure 1





der filmischen Bilder selbst heraus, die man etwa als ›lebende Photographien‹, ›lebende Bilder‹ oder als ›lebende Aufnahmen‹ bezeichnete: Das angesprochene hic et nunc, das die »zwei Skeptiker der Moderne«<sup>64</sup> hinsichtlich des filmischen Kunstwerks negierten, wurde dadurch sogar bekräftigt.

Ausgehend von Deutschland fand 1910 die Umwälzung des Film- und Kinowesens überall in Europa statt. Das Kaufsystem wurde von einem Monopolfilm-System abgelöst: Die Kinobetreiber waren nun nicht mehr gezwungen, die Filmrollen zu kaufen, sondern konnten diese für ihre Exklusivverwertung mieten. Die Zuschauer einer bestimmten Stadt mussten sich also während eines bestimmten Zeitraums in ein bestimmtes Kino – und nur in dieses – begeben, um einen bestimmten Film zu sehen. Wenn ein Film in verschiedenen Sälen einer Stadt lief, dann gehörten diese derselben Firma. Die Werbung suchte das Publikum nun mit der Aussicht anzulocken, dass die Filmvorführungen exklusiv für das jeweilige Publikum dargeboten würden; nichtsdestotrotz wurde zugleich der internationale Erfolg eines Films – oder, wie Benjamin sagen würde, sein »Ausstellungswert« – prominent hervorgehoben.

Dass sich das Monopolfilm-System in Deutschland durchsetzte und zur Norm wurde, geschah dank der unternehmerischen Voraussicht des Verantwortlichen der Düsseldorfer Film-Manufaktur, Ludwig Gottschalk. Nachdem dieser in Kopenhagen am Großserfolg von *Afgrunden* (1910, Urban Gad) mitbeteiligt gewesen war, entschied er sich, die exklusiven Verwertungsrechte des Films für Deutschland zu erstehen. Er stellte eine bis dahin noch nie gesehene Werbekampagne auf die Beine und verkaufte die Rechte an jeweils einen einzigen Film- oder Kinounternehmer pro Stadt. Außerdem war der Kaufpreis nicht mehr von der Länge des Films abhängig; der Film als Ware hatte nun weniger einen materiellen, sondern vielmehr einen symbolischen Wert. Dieser symbolische Wert wurde – im Fall von *Afgrunden* – durch die Präsenz von Asta Nielsen und (zumindest in den Anfängen) von Urban Gad gesteigert. Nielsen als Schauspielerinnen sowie Gad als Drehbuchautor und Regisseur zeichneten für 14 Filme der PAGU verantwortlich.<sup>65</sup> Nielsen erhielt bald den Beinamen ›die Duse des Kinos‹ und wurde der erste eigentliche Filmstar, was das ›Startum‹ auch in anderen europäischen Ländern vorantrieb. Corinna Müller hat gezeigt, dass der Starstatus des Filmschauspielers und das Monopolsystem unauflöslich miteinander verbunden sind. Exklusive Vorführrechte begünstigen das Aufkommen des Starphänomens und gerade durch dieses wird dem kinematografischen Werk als Ganzem eine (neue) Aura verliehen – eine Aura, die Pirandello und Benjamin für verloren hielten.<sup>66</sup>

Wie bereits dargelegt, stellt das ›Startum‹ oder das Starphänomen im Sinne der Beobachtungen Benjamins eine ebenso simple wie hilflose Antwort der Produzenten auf das Schwinden der Aura dar. Tatsächlich aber wurden um Nielsens

Filme (und um andere in der Folge) spezifische textuelle Strategien aufgebaut, die zum Ziel hatten, die Schauspieler dem Publikum »näher« zu bringen. Der ursprünglichen Distanz zum Publikum – die nach Pirandello den Filmschauspieler in eine Art Exil aussperrt und laut Benjamin Zeichen des Schwundes der Aura ist – wurde auf diese Weise entgegengewirkt. In zahlreichen Filmen der 1910er Jahre zeigt sich – mit den Worten Francesco Casettis »si danno a vedere«<sup>67</sup> – dass oftmals eine geradezu sinnliche Begegnung zwischen dem Schauspieler und seinem Gegenüber, dem Zuschauer, inszeniert wurde. Diese Begegnung kann mittels einer direkten Anrede des Schauspielers an den Zuschauer,<sup>68</sup> mittels subjektiver beziehungsweise semi-subjektiver Einstellungen<sup>69</sup> (beide Strategien wurden im Film schon vor Nielsen, wenn auch in anderer Form, angewandt) oder mittels der Darstellung des Filmbetrachters selbst in der Diegese stattfinden,<sup>70</sup> um nur einige Beispiele zu nennen. Weiterführende Untersuchungen in dieser Richtung scheinen für das Verständnis der Spezifika des Films der 1910er Jahre lohnenswert.

Zahlreiche Filme der 1910er Jahre verringerten nicht nur die Distanz zwischen dem Schauspieler und dem Zuschauer, sondern auch zwischen den Künsten. Mit ihrer neuartigen Ausdrucksform forderten sie diese gleichsam heraus. Besonders ein Titel aus Nielsens Filmkorpus scheint sehr bezeichnend, wenn man ihn mit *Quaderni* in Beziehung setzt, nimmt er doch die Kritik, die der Roman sowohl dem filmischen Bild und seinem zwangsläufigen Defizit als auch dem Gemälde gegenüber äußert, vorweg: Es handelt sich um *Die Sünden der Väter*, einen Film, der am 28. Februar 1912 uraufgeführt wurde. Dessen Protagonistin Hanna arbeitet als Modell für einen Maler, in den sie verliebt ist. Nach seiner Rückkehr von einer Arbeitsreise trennt sich der Künstler von Hanna und verlobt sich mit der Tochter seines Professors, bei dem Hanna als Hausangestellte gearbeitet hatte. In der Folge gibt diese sich dem Alkoholismus hin. Auf der Suche nach einer Vorlage für das Thema »das Unglück der Hoffnungslosen« stellt der Maler Hanna, die zwischenzeitlich nicht mehr wiederzuerkennen ist, erneut als Modell an. Durch die Arbeit kommt Hanna wieder auf die richtige Bahn; sie legt ihre Verlorenheit ab, verlobt sich sogar. Da das künstlerische Projekt damit jedoch zu scheitern droht, zwingt der Maler das Modell, zu trinken und verführt sie. Dies stürzt Hanna erneut ins Verderben, wodurch der Maler sein Porträt nun vollenden kann. Er zeigt es dem Professor und dessen Tochter; Hanna aber klärt die beiden über die schäbige Entstehungsgeschichte des Gemäldes auf und zerstört es.

Frank Kessler hat gezeigt, dass *Die Sünden der Väter*, in dem die Präsenz und die schauspielerischen Fähigkeiten von Asta Nielsen im Zentrum stehen, gleichsam als Schauspiel der Schauspielerin bei der Arbeit gelesen werden kann – als Schauspiel, das ausschließlich mittels des bewegten Bildes darstellbar ist.<sup>71</sup> Kessler untersucht



Abb.4: Einzelbild aus dem Film  
*Die Sünden der Väter* (Urban Gad, ←  
 1913).

detailliert die Kontrastierung von Porträt und lebendigem Körper des Modells, die der Film entwirft, woraus sich letztlich ein impliziter Vergleich zwischen gemaltem und filmischem Bild ergibt.

Ganz im Gegenteil zu den Geschehnissen in *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* ist es hier nicht das fotografierte, sondern das gemalte Porträt, das den negativen Pol markiert. *Die Sünden der Väter* konterkariert die zweite Kritik, die Pirandello gegenüber dem Film und dem filmischen Bild äußert. In diesem Film handelt es sich nicht mehr darum, dass der Zuschauer »ebensogut eines von den bekannten Wachsfigurenkabinetts [sic!] aufsuchen [könnte, M. L.], wo man lebende Bilder sieht, Figuren mit Kleidern und blühenden Farben«. <sup>72</sup> Vielmehr werden die Defizite hervorgehoben, welche das gemalte Bild im Vergleich zum filmischen aufweist, nämlich die Aspekte des Realen (unter anderem die Bewegung) nicht wiedergeben, die Physiognomie des Schauspielers und der Dinge nicht einfangen zu können. Es handelt sich dabei um eine epistemologische Überlegenheit, die einerseits dem Film die zentrale Rolle innerhalb der Medien des 20. Jahrhunderts sichern und die andererseits die traditionelle Malerei dazu zwingen wird, neue Wege zu beschreiten.

Abgesehen von seinen Aporien bietet der Roman Pirandellos jedenfalls ein unverzichtbares Modell, um die Befürchtungen, die in den Anfängen des Films der technischen Reproduzierbarkeit entgegengebracht wurden, nachzuvollziehen. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* ist nicht nur ein Werk, das für die Ausarbeitung der Gedanken Benjamins von großer Wichtigkeit war, sondern es kommt ihm auch das Verdienst zu, die aufkommende Kunst der bewegten Bilder und die Filmschauspieler als würdiges Objekt der Kritik zu positionieren. Trotz seiner grundsätzlich negativen Sicht auf den Film und allgemein auf die Moderne erkannte Pirandello die Umwälzungen, die zuerst die Fotografie, dann den Film für die traditionellen Kategorien der Ästhetik – und mithin die Aura – betrafen.

Im Gegensatz zu Pirandello können wir heute erkennen, dass es sich dabei nicht um deren Verschwinden, sondern um deren Wiederkehr in anderen Formen handelte. Im Rahmen des Vergleichs zwischen dem *Kunstwerk*-Aufsatz Benjamins, dem Roman Pirandellos und dessen kulturgeschichtlichem Kontext erwies sich der Begriff der Aura als mehrdeutig und schwer definierbar. Zugleich zeigt der Aura-Begriff aus diesem Grund aber auch eine ungewöhnliche Vielseitigkeit, weshalb sie, ihren Kritikern zum Trotz, zu den nützlichsten Kategorien gezählt werden kann, wenn man versucht, die Geschichte der Medien, ihre Schwellen, Wandlungen und Interaktionen zu analysieren.

#### Anmerkungen

- \* Dieser Beitrag inklusive aller Zitate, die nicht aus deutschsprachiger Literatur stammen, wurde aus dem Italienischen übersetzt von Matthias Uhlmann (Zürich).
- 1 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936], in: ders.: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. Frankfurt/M. 1977 (es 28), S. 7–44, hier S. 24f.
- 2 Ebd., S. 31f.
- 3 Ebd., S. 7–15.
- 4 Vgl. ebd.
- 5 Giulio Schiavoni: Walter Benjamin. Il figlio della felicità. Un percorso biografico e concettuale. Torino 2001, S. 268.
- 6 Zur Begriffsgeschichte von Aura siehe Josef Fürnkäs: Aura, in: Michael Opitz, Erdmut Wizisla (Hg.): Benjamins Begriffe. 2 Bde. Frankfurt/M. 2000, hier Bd. 1, S. 95–146.
- 7 Ulrich Johannes Beil, Cornelia Herberichs, Marcus Sandl: Auratisierung unter medialer Perspektive. Überlegungen zu einem interdisziplinären Buchprojekt, in: Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen, Newsletter 4 (2010), S. 3–12, hier S. 4.
- 8 Fürnkäs, Aura (Anm. 6), S. 103.
- 9 Walter Benjamin: Fragmente. Autobiographische Schriften [1927–1934], in: ders.: Gesammelte Schriften. 14 Bde. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Neuaufl. Frankfurt/M. 2009, hier Bd. 6, S. 588.
- 10 Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie [1931], in: ders., Das Kunstwerk (Anm. 1), S. 55.
- 11 Ebd., S. 45–64.
- 12 Im *Kunstwerk*-Aufsatz nimmt Benjamin erneut Bezug auf Atget und seine Fotografien und konstatiert diesbezüglich das Verschwinden der Aura: Dieses sei dem Umstand geschuldet, dass auf den Fotografien keine Menschen abgebildet sind und dass damit der Kultwert abnehme, der in den Daguerrotypen noch enthalten sei. Margrit Tröhler danke ich für den Hinweis, dass man bei Benjamin bezüglich Atget und den Surrealisten weniger von einem Verschwinden der Aura als vielmehr von ihrer Transformation ausgehen müsse. Eine vergleichbare These findet sich bereits bei Franco Vaccari: Fotografia e inconscio tecnologico. A cura di Roberta Valtorta. Torino 2011, S. 17–22.
- 13 Das im *Kunstwerk*-Aufsatz ausgesprochene Lob auf die neuen Techniken und die von ihnen herbeigeführte Demokratisierung der Kunst ist auch im späteren Aufsatz zum Sammler Eduard Fuchs von 1937 enthalten: Walter Benjamin: Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker [1937], in: ders., Das Kunstwerk (Anm. 1), S. 65–107.
- 14 Paolo Jedlowski: Benjamin e l'atrofia dell'esperienza, in: Benjamin, il cinema e i media. A cura di Alessandro Canadé. Cosenza 2007, S. 15–48. Wie wir zeigen werden, scheinen die Beobach-

- tungen von Benjamin über die Krise des Erzählens in der modernen Gesellschaft bedeutsam, wenn wir sie mit den Merkmalen des Romans von Pirandello konfrontieren.
- 15 Vor allem die Beurteilung des Hollywood-Startums scheint voreingenommen und übermäßig von der Hegemonie des US-amerikanischen Produktionssystems der 1930er-Jahre beeinflusst zu sein.
  - 16 Beil, Herberichs, Sandl, Auratisierung (Anm. 7), S. 4; Dieter Mersch: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt/M. 2002, S. 47–53.
  - 17 Vgl. Beil, Herberichs, Sandl, Auratisierung (Anm. 7).
  - 18 Der Einfachheit halber wird hier und im Folgenden nur die männliche Form verwendet.
  - 19 Benjamin, Das Kunstwerk (Anm. 1), S. 27–28.
  - 20 Ebd., S. 28.
  - 21 Ebd.
  - 22 Ebd., S. 35–37.
  - 23 Zur Editions-geschichte des Romans siehe Giovanni Cappello: Quando Pirandello cambia titolo: occasionalità o strategia? Mursia 1986, S. 122–145.
  - 24 Siehe dazu Ira Fabri, Chiara Simonigh, Liborio Termine: Il cinema e la vergogna negli scritti di Verga, Bontempelli, Pirandello. Torino 1998. Zu Pirandellos Verhältnis zum Film siehe die auf unpublizierten Quellen beruhende Studie (die auch eine umfassende Bibliografie enthält) von Francesco Callari: Pirandello e il cinema. Con una raccolta completa degli scritti teorici e creativi. Venezia 1991.
  - 25 Giacomo Debenedetti: Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti. Milano 1971, S. 256–280.
  - 26 Vgl. Giuseppina Romano Rochira: Pirandello capocomico e regista nelle testimonianze e nella critica. Bari 1987.
  - 27 Giovanna Grignaffini: Saperi e teorie del cinema. Il periodo del muto. Bologna 1989, S. 35.
  - 28 Siehe dazu Irene Gambacorti: Lo schermo di carta: letteratura sul cinema negli anni Dieci, in: Paragone (81,82,83/2009), S. 86–98. Eine online-Version kann eingesehen werden unter: <http://www.italianisti.it/fileservices/Gambacorti%20Irene.pdf>.
  - 29 Dieser Begriff wird hier in der Bedeutung, die Deleuze/Guattari ihm verliehen haben, verwendet: Gilles Deleuze, Felix Guattari: Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux. Paris 1980.
  - 30 Grignaffini, Saperi e teorie (Anm. 27), S. 28.
  - 31 Dazu Gian Piero Brunetta: Il cinema muto italiano. Bari 2008, S. 113–266.
  - 32 Giulio Ferroni: Introduzione, in: Luigi Pirandello: Quaderni di Serafino Gubbio operatore. A cura di Rossana Saccani. Milano 1994, S. I–XXXV, hier S. XI.
  - 33 Der Ausdruck *dal vero* wird von Pirandello selbst verwendet und bezeichnet eine bestimmte ästhetische Spielart des fiktionalen Films (oder auch nur einiger Sequenzen) mit – durchaus im heutigen Sinne – dokumentarischem Charakter. Zur Popularität dieser Tradition vgl. Aldo Bernardini: Cinema muto italiano: i film dal vero: 1895–1914. Gemona 2002. Mehr zu Pirandellos kinematografischer Fachsprache findet sich in Sergio Raffaelli: Il cinema nella lingua di Pirandello. Roma 1993.
  - 34 Zahlreiche Studien untersuchen die zentrale Rolle, welche die ersten Diven im frühen italienischen Film spielten. Deren Macht in kreativer und ökonomischer Hinsicht war in der Tat ungewöhnlich. Zu einer der bekanntesten Diven der Zeit siehe Mattia Lento: Spalle al pubblico: Lyda Borelli tra cinema e teatro, in: Bianco e Nero (568/2010), S. 109–116.
  - 35 Béla Balázs: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Wien 1924.
  - 36 Luigi Pirandello: Quaderni di Serafino Gubbio operatore [1916], in: Luigi Pirandello: Tutti i romanzi: volume secondo. A cura di Giovanni Macchia Mario Costanzo. Milano 1973 (in Folge ausgewiesen als QSGO). Diese grundlegende Passage wurde in der deutschen Erstausgabe (ohne weitere Erklärung) ausgelassen: Luigi Pirandello: »Kurbeln!« Aus den Tagebuchaufzeichnungen des Filmoperators Serafin Gubbio. Roman. Deutsche Übertragung von Hans Feist unter Mitarbeit von W. E. Süskind. Zürich/Leipzig 1928. – Aus diesem Grund steht hier eine eigene Übersetzung; alle folgenden Zitate aus Pirandellos Roman stammen aus der eben erwähnten Ausgabe (in Folge ausgewiesen als »Kurbeln!«).

- Im Original: »Mi vedo talvolta assaltato con tanta violenza dagli aspetti esterni, che la nitidezza precisa, spiccata, delle mie percezioni mi fa quasi sgomento. Diventa talmente mio quello che vedo con così nitida percezione, che mi sgomenta il pensare, come mai un dato aspetto – cosa o persona – possa non essere quale io lo vorrei« (QSGO, S. 600).
- 37 »Kurbeln!«, S. 10. Im Original: »una mano che gira la manovella« (QSGO, S. 522).
- 38 Ebd. Im Original: »Ibrido, perché in esso la stupidità della finzione tanto più si scopre e avventa, in quanto si vede attuata appunto col mezzo che meno si presta all'inganno: la riproduzione fotografica« (QSGO, S. 573).
- 39 Ebd., S. 61. Im Original: »Si dovrebbe capire, che il fantastico non può acquistare realtà, se non per mezzo dell'arte, e che quella realtà, che può dargli la macchina, lo uccide, per il solo fatto che gli è dato da una macchina, cioè con un mezzo che ne scopre e dimostra la finzione per il fatto stesso che lo dà e presenta come reale. [...] È quasi come entrare in uno di quei musei di statue viventi di cera, vestite e dipinte. Non si prova altro che la sorpresa (che qui può essere anche ribrezzo) del movimento, dove non è possibile l'illusione di una realtà materiale« (QSGO, S. 573).
- 40 Siehe Maurizio Bettini: Il ritratto dell'amante [1992]. Roma 2008. Dieser anthropologische Zugang der Bildforschung findet sich auch in verschiedenen Studien von Hans Belting: Bild Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001.
- 41 Dazu auch Régis Debray: Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente. Milano 1992.
- 42 Siehe Herbert Marcuse: Der deutsche Künstlerroman [1922], in: ders.: Schriften. 9 Bde. Frankfurt/M. 1978, hier Bd. 1.
- 43 Das ovale Porträt inspiriert zusammen mit Der Untergang des Hauses Usher den bekannten gleichnamigen Film Epsteins Der Untergang des Hauses Usher (Jean Epstein, 1928).
- 44 Paola Tortonese: Triangoli: l'artista, l'amata, il ritratto, in: Il ritratto dell'artista nel romanzo tra '700 e '900. A cura di Enrica Villari, Paolo Pepe. Roma 2002, S. 91–103, hier S. 91; Umberto Artioli: L'officina segreta di Pirandello. Bari, 1989.
- 45 »Kurbeln!«, S. 38. Im Original: »non voleva sapere né di latino né di Greco, e imbrattava invece tutti i pezzi di carta che gli capitavano sotto mano, i margini dei libri, il piano del tavolino da studio, di schizzi a penna e a matita, di caricature« (QSGO, S. 546). Eine Untersuchung zu Balzacs Roman und den Eigenheiten seiner Protagonisten legte Georges Didi-Huberman vor: La peinture incarnée. Paris 1985. Zu den Beziehungen zwischen Pirandello und Balzac siehe Alfredo Barbina: La biblioteca di Luigi Pirandello. Roma 1980, S. 144; Maria Teresa Puleio: Gautier, Pirandello e il quadro vivente, in: Colloquio internazionale sull'opera di Luigi Pirandello. A cura di Giovanna Finocchiaro Chimirri. Catania 1990, S. 11–30.
- 46 »Kurbeln!«, S. 35. Im Original: »l'ingenuità e il fervor dei sedici anni; non aveva occhi per vedere la trascuratezza del suo vestire, i suoi capelli arruffati, i primi peli radi che gli s'arricciavano lunghi sul mento e su le gote magre, come a un malato: e malato era d'una divina malattia; in preda a un'ansia continua, che non gli faceva né scorgere né toccare quella che per gli altri era la realtà della vita; sempre sul punto di lanciarsi con impeto a qualche richiamo misterioso, lontano, che lui solo intendeva« (QSGO, S. 549–550).
- 47 Ebd., S. 45f. Im Original: »Veramente – e già mi pare di averlo detto – il suo stato d'animo abituale era il rapimento e la meraviglia. [...] Per lui i sentimenti dovevano essere colori, e forse, preso tutto dalla sua arte, non aveva più altro sentimento, che dei colori [...]. So da tutti i compagni d'arte di Giorgio Mirelli a Napoli, ch'egli era castissimo, non perché non sapesse farsi valere sulle donne, ché timido non era affatto, ma perché istintivamente rifuggiva da ogni distrazione volgare« (QSGO, S. 561–562).
- 48 Ebd., S. 46. Im Original: »dovette con le arti più fini e più accorte far sì che il suo corpo a mano a mano davanti al lui cominciasse a vivere, non per la delizia degli occhi soltanto« (QSGO, S. 562).
- 49 Ebd., S. 186. Im Original: »L'assunzione di quel suo corpo a una vita prodigiosa, in una luce da cui ella neppure in sogno avrebbe potuto immaginare di essere illuminata e riscaldata,

in un trasparente, trionfale accordo con una natura attorno, di cui certo gli occhi suoi non avevano mai veduto il tripudio di colori, era sei volte ripetuta, per miracolo d'arte e d'amore, in quel salotto, in sei tele di Giorgio Mirelli« (QSGO, S. 688). Zur Beziehungen zwischen dem Aura- und Atmosphäre-Begriff Margrit Tröhler: Filmische Atmosphären – eine Annäherung, in: dies., Philipp Brunner, Jörg Schweinitz (Hg.): Filmische Atmosphären. Marburg 2012, S. 11–21.

- 50 »Kurbeln!«, S. 59f. Im Original: »Cammina lei, adesso, con le mie gambe. Da capo a piedi, son cosa sua: faccio parte del suo congegno. La mia testa è qua, nella macchinetta, e me la porto in mano« (QSGO, S. 572).
- 51 Ebd., S. 40. Im Original: »né odiare né amare« (QSGO, S. 555).
- 52 Ebd., S. 74. Im Original: »Perché la loro azione, l'azione *viva* del loro corpo *vivo*, là, su la tela dei cinematografi, non c'è più« (QSGO, S. 585).
- 53 Ebd., S. 41. Im Original: »Ha in sé qualche cosa, questa donna, che gli altri non riescono a comprendere, perché bene non lo comprende neppure lei stessa. Si indovina però dalle violente espressioni che assume, senza volerlo, senza saperlo, nelle parti che le sono assegnate. [...] Manda a monte ella sola più pellicole, che non tutti gli altri attori delle quattro compagnie presi insieme. Già esce dal *campo* ogni volta; quando per caso non ne esce, è così scomposta la sua azione, così stranamente alterata e contraffatta la sua figura, che nella sala di prova quasi tutte le scene a cui ella ha preso parte, risultano inaccettabili e da rifare« (QSGO, S. 555–556).
- 54 Ebd., S. 187. Im Original: »In che laido smortume, in che miseria di realtà era ormai caduta? E aveva potuto osare di tingersi di quello strano color cùpreo i capelli, che lì nelle sei tele davano col loro colore naturale tanta schiettezza d'espressione al suo volto intento, dal sorriso vago, dallo sguardo perduto nella malia d'un sogno triste lontano? [...] assaporava il castigo del suo delitto e della sua caduta. S'era guastata, s'era ritinti i capelli, s'era ridotta in quella realtà miserabile« (QSGO, S. 688–689).  
Eine Deutung des Verfalls der Figur von Varia Nestoroff findet sich bei Artioli, L'officina (Anm. 45).
- 55 In einem Dialog mit Serafino lässt Pirandello Aldo Nuti erklären, er habe eine Fotografie des verstorbenen Vaters aufbewahrt, obwohl diese für ihn gänzlich nichtssagend sei.
- 56 Vgl. Callari, Pirandello (Anm. 24).
- 57 Zum Zeitpunkt der Niederschrift von *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* hatte beispielsweise der Philosoph Giovanni Papini bereits für das Kino Partei ergriffen mit: La filosofia del cinematografo, in: La Stampa 18.05.1907, S. 1f.
- 58 Vgl. die spezielle Ausgabe der Zeitschrift 1895 (58/2008): Le film d'Art & les films d'art en Europe (1908–1911).
- 59 Die Film d'art verpflichtete bereits für ihren ersten Film *L'Assassinat de Duc de Guise* (1908) Schauspieler der Comédie Française, was sich mehrmals wiederholen sollte. In Italien wurde etwa der Großschauspieler Ermete Novelli engagiert, einen der berühmtesten Akteure des italienischen Theaters um 1900.
- 60 Giovanni Lasi, Davide Gherardi: »L'Inferno«: Grandioso Film d'Arte della Milano Film, in: Cinegrafie 20 (2007), S. 313–330.
- 61 Stella Dagna: Serafino o l'ossessione della riproducibilità, in: Contemporanea 4 (2006), S. 101–107.
- 62 Zum performativen Charakter des frühen Kinos siehe Martin Loiperdinger (ed.): Early Cinema Today: The Art of Programming and Live Performance. Trier 2011 (KINtop Studies in Early Cinema 1).
- 63 Zum Filmerklärer siehe André Gaudreault: Des cris du bonimenteur aux chuchotement des intertitres, in: Scrittura e immagine: La didascalia nel cinema muto. Atti del IV Convegno Internazionale di Studi sul Cinema: Università degli Studi di Udine. A cura di Francesco Pitassio, Leonardo Quaresima. Udine 1998, S. 53–64.
- 64 Dieser Ausdruck stammt aus dem gleichnamigen Buch von Marcus Fiebig: Die Zwei Skeptiker der Moderne: Luigi Pirandello und Walter Benjamin: Pirandellos Position zum Kino als neuer

Kunstform im Vergleich zu Benjamins: »Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit«. Noderstedt 2001.

- 65 Bei der PAGU handelt es sich um die Produktionsfirma Projektions-AG Union. – Zu Nielsen vgl. Martin Loiperdinger: Monopol, Publikum und Starsystem. Asta Nielsen in *Abgründe* – ein Medienumbruch auf dem deutschen Filmmarkt 1910/11, in: Irmbert Schenk, Margrit Tröhler, Yvonne Zimmermann (Hg.): Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption / Film – Cinema – Spectator: Film Reception. Marburg 2010, S. 193–212. – Martin Loiperdinger organisierte 2011 eine Konferenz mit dem Titel *Importing Asta Nielsen Cinema-Going and the Making of the Star System in the Early 1910s* am Deutschen Filmmuseum in Frankfurt, die unter anderem zum Ergebnis hatte, dass das Erscheinen von Asta Nielsen eine grundlegende Umwälzung des europäischen Kinosystems bedeutete (ein Konferenzband ist in Vorbereitung).
- 66 Corinna Müller: Emergence of the Feature Film in Germany between 1910 and 1911, in: Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli (ed.): *Prima di Caligari: cinema tedesco: 1895–1920 / Before Caligari: German cinema: 1895–1920*. Udine 1990, S. 94–113, hier S. 102.
- 67 Francesco Casetti: *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*. Roma 1986, S. 7f.
- 68 Diesbezüglich scheint die Art des Vorspanns interessant, in dem sich der Schauspieler alleine und ohne diegetische Einbettung dem Publikum präsentiert; siehe dazu Jörg Schweinitz: Die rauchende Wanda. Visuelle Prologe im frühen Spielfilm, in: *Montage/AV* 12 (2/2003), S. 88–102.
- 69 Die spezifischen Strategien dieser Bindung zwischen Zuschauer und Schauspieler während der 1910er Jahre wären (gerade in Filmen, die keine signifikante Kamerabewegungen ausweisen) noch eingehender zu untersuchen. Zu den subjektiven Einstellungen im frühen Film siehe Elena Dagrada: *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa: nascita della soggettiva*. Bologna 1998.
- 70 Einige selbstreflexive Filme der 1910er Jahre, in denen eine eigentliche *mise en abyme* der Zuschauerfigur stattfindet, sind diesbezüglich von besonderem Interesse, etwa *Maciste* (1915, Vincenzo Dénizot, Romano Luigi Borgnetto) oder *Tontolini è triste* (1911, CINES).
- 71 Frank Kessler: *Le Portrait-repère*, in: *Iris* (4–5/1992), S. 55–66.
- 72 »Kurbeln!«, S. 61. Im Original: »quasi come entrare in uno di quei musei di statue viventi di cera, vestite e dipinte« (QSGO, S. 573).